

## РОЛЬ РИТУАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СОРОКИНА

*Работа представлена кафедрой русского языка  
Санкт-Петербургского государственного университета.*

*Статья представляет тексты известного писателя как объединенные общей природой, которая связана с преодолением человеческой» формы – как в духовно-нравственном, так и в сугубо физиологическом смысле. Автор приходит к следующему выводу: сорокинский дискурс являет собой апологию духовно-мистического преобразования человека и одновременно его развенчание.*

**Ключевые слова:** *В. Сорокин, эзотерический, игровой, мистический, деконструкция, человеческая природа.*

*N. Benevolenskaya*

## ROLE OF RITUAL ACTIONS IN V. SOROKIN'S WORKS

*The paper presents the texts of the famous writer as being united by the common nature that is connected with overcoming of a “human” form – both in moral and physiological meanings. The author comes to the conclusion that V. Sorokin's discourse is an apologia for spiritual and mystic transformation of man and, at the same time, its debunking.*

**Key words:** *V. Sorokin, esoteric, game, mystic, destruction, human nature.*

Практически все, писавшие о прозе Сорокина, отметили основной конструктивный принцип, который он использует с завидным постоянством. «Его обычный ход: начиная повествование как обычную пропись того или иного дискурса, завершить его одним из двух способов: либо нарастающими потоками непонятной речи ... либо невероятным насилием» [2, с. 96]. «Строя тексты на отбросах социалистического реализма, он взрывает

их неожиданным сломом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии. Под коркой текста обнаруживается словесный хаос и бред» [1, с. 248]. Действительно, Сорокин сначала умело воспроизводил какой-то узнаваемый дискурс (чаще всего он использовал соцреалистический материал, работая с текстами,

созданными в лучшую для социалистического реализма пору – в 1940–50-е гг.), после чего происходил резкий семантический и стилиевой сдвиг: далее следовали сцены чудовищного насилия, сексуальных патологий, мат, порой связанная речь уступала место бесвязной и т. д.

Многие исследователи указывали на ту особую роль, которую у Сорокина в моменты «слома повествования» играют описания загадочных мистических ритуалов – порой комически-нелепых, а зачастую с сильным элементом садомазохизма, когда деформируется и разрушается, вплоть до каннибализма, человеческое тело. Уже само по себе бесконечное множество, навязчивое повторение такого рода эпизодов неопровержимо доказывает их значимость и важность для сорокинского художественного мира. Порой трудно избавиться от ощущения, что перед нами сакральные, эзотерические действия, восходящие к каким-то мистериальным древним ритуалам. Герои, подчиняясь неведомым импульсам, совершают нечто чудовищное с точки зрения земных законов – причем иногда эти акции им как бы понятны и отвечают каким-то планам или правилам (как отмечает В. Курицын, в подобных случаях сюжет строится как последовательность очень внятных действий с совершенно невнятными мотивами), порой же остаются темными и необъяснимыми для самих участников. Разумеется, для читателя все и всегда остается загадочным.

Обратимся в этой связи к циклу рассказов «Первый субботник», поскольку именно на этом материале особенно удобно исследовать специфику интересующих нас ритуальных действий. В рассказе «Геологи» загадочный ритуал начинается после того, как опытный специалист Иван Тимофеевич предлагает зашедшим в тупик коллегам – участникам геологической партии – «помучмарить фонку» [5, с. 425]. Обрадованные молодые геологи встают рядом с вышедшим на середину избы и присевшим на корточки Иваном Тимофеевичем и повторяют за ним непонятные слова: «Мысль, мысль, мысль, учкарное сопление» [5, с. 425]. Главный же элемент ри-

туала состоит в том, что молодежь вытягивает вперед ладони, «образуя из них подобие корытца» [5, с. 425], а Ивана Тимофеевича рвет в это корытце, после чего геологи продолжают повторять свои заклинания, бережно удерживая в руках «густую, беловато-коричневую» [5, с. 425] рвотную массу. В «Заседании завкома» загадочное ритуальное действие начинает милиционер, который сперва высказывает предложение расстрелять нарушителя дисциплины, чье поведение рассматривалось на заседании, а затем, после недолгого отсутствия в зале, врывается туда вновь «с диким, нечеловеческим ревом» [5, с. 440]. Вслед за милиционером и все остальные участники заседания начинают выкрикивать слово «Прорубоно!» [5, с. 440] и совершать чудовищные действия – преимущественно садистского и садомазохистского характера. Так, Симакову «вырвало на затылок Хохлова», Звягинцева «вцепилась себе ногтями в лицо и потянула руки вниз, разрывая лицо до крови» [5, с. 440], а затем «вложила дуло пистолета себе в рот и нажала спуск» [5, с. 443]. Центральным же действием оказывается коллективное убийство уборщицы с помощью таинственного набора металлических труб, которые находятся в милицмейском футляре вперемешку с кусками гниющей червивой плоти: «В одной половине лежала кувалда и несколько коротких металлических труб, другая половина была доверху заполнена червями, шевелящимися в коричневатозеленой слизи. Из-под массы червей выглядывали останки полусгнившей плоти» [5, с. 441]. Вбив все трубы в тело не сопротивляющейся уборщицы, все участники ритуала зачерпывают пригоршнями червей из футляра и закладывают их в образовавшиеся отверстия. В рассказе «Соревнование» началом ритуальной акции оказывается прыжок в воду Лохова, ранее распилившего напарника – этот поступок становится своего рода сигналом для трех ребяткишек, удививших рыбу на берегу: «Один из мальчиков бросил удочку, подпрыгнул и, совершив в воздухе сложное движение, упал плашмя на землю. Двое других подбежали к нему, подняли на вытянутых руках, свистнули. Мальчика вы-

рвало на голову другого мальчика. По телу другого мальчика прошла судорога, он ударил ногой в живот третьего мальчика» [5, с. 421]. Главным же элементом акции оказывается монолог третьего мальчика (этим монологом и завершается текст), в котором речь идет о загадочных, магического характера, манипуляциях с животной и человеческой плотью – прежде всего фигурируют две субстанции: «гни и сало» [5, с. 422]. В рассказе «Обелиск» воспроизводятся действия двух героинь, матери и дочери, у братской могилы, где покоится погибший в 1943 г. супруг и отец. В долгом причитании женщины отчитываются перед покойным о тех магических ритуальных действиях, которым он обучил их и которые завещал неуклонно исполнять. Исполняемые женой и дочерью акции связаны в основном с экскрементами, из которых отжимается и пьется сок (разумеется, фигурируют и неизменные черви), и ритуальными побоями: «После, родной мой папочка, когда сок говн отойдет к вечеру, я раздеваюсь, становлюсь на колени перед фотографией твоей и из кружки твоей заповедной пью сок говн мамочки моей родной, а мамочка бьет меня по спине палкою твоей...» [5, с. 549].

Менее очевиден в рассказах Сорокина ритуальный характер иррациональных или табуированных действий, когда они носят не коллективный, а индивидуальный характер. Так, например, поступки Соколова, съедающего экскременты своего любимого учителя («Сергей Андреевич»), или Саньки, совершающего половой акт с выкопанной из могилы возлюбленной («Санькина любовь»), можно скорее квалифицировать как патологические и извращенные. Точно так же и действия Степана Ильича Морозова, убившего свою любимую Валентину и совершившего суицид («Любовь»), или профессора Константина Филиппыча Воскресенского, внезапно и беспричинно избившего сначала жену, а потом и восьмилетнего соседа («Тополиный пух»), или деда, вдруг начавшего блять («Желудевая падь»), логично было бы объяснить состоянием аффекта. Однако при тщательном рассмотрении любая ситуация, связанная с появлением в сорокинском дис-

курсе чудовищной антинормы вместо добродетельной нормы, обнаруживает ритуально-мистическую подоплеку.

В этом плане очень показательны поступки, совершаемые героиней романа «Тридцатая любовь Марины» накануне ее трансформации из диссидентствующей лесбиянки в ударницу коммунистического труда. Они могут показаться сугубо спонтанными и аффективными, но это лишь иллюзия, на самом деле финальной Мариной метаморфозе предшествуют три однотипных эпизода, где героиня, внезапно и беспричинно впадая в агрессивное состояние, жестоко избивает сначала любовницу Сашу, затем американского друга Тони, а потом и андеграундного рок-певца по прозвищу Говно. Эти насильственные акции, направленные против персонажей, которые подчеркнута представляют жизнь Марины, вне всякого сомнения, носят (как и в случае с вышеупомянутым профессором с «говорящей» фамилией Воскресенский из «Тополиного пуха») ритуально-очистительный характер, как бы подготавливая мистическое «воскресение» героини.

После ласк с любовницей Сашей Марина видит длинный мистический сон, где главную роль играет кумир героини Солженицын – его бледное лицо приближается к Марине, и она слышит проникновенный голос, повторяющий, что жить без любви невозможно. Сразу после сновидения она избивает Сашу, еще несколько часов назад нежно любимую, с изощренной жестокостью: после удара наотмашь по лицу вцепляется ей в волосы и колотит головой о дверь. Формальным поводом для насильственных действий оказываются деньги, которые ранее Саша отдала подруге, а теперь попросила вернуть. Однако подлинная причина, разумеется, состоит в другом: вместо бесконечно обожаемого и прекрасного существа Марина теперь с отвращением видит перед собой «блядугу» [5, с. 542], «голую, лохматую лесбиянку с бесстыдно торчащей грудью и опухшим лицом» [5, с. 543]. Дело, разумеется, не в Саше как таковой, а в лесбийском прошлом, с которым Марина решительно порывает: «Гос-

поди, как все гадко! Бабы эти, клитора, тряпье, планчик поганый! Тошно все... тошно... тошно...» [5, с. 546].

Затем наступает очередь Маринино американского друга Тони, филолога-слависта, знатока русской литературы и русского языка. Если вспышка ненависти по отношению к корыстной и глуповатой лесбиянке Саше была в какой-то мере психологически мотивирована, то в случае с Тони припадок невротического гнева уже предвещает должествующий вскоре произойти слом повествования, влекущий за собой «воскресение» Марины, т. е. превращение в советскую патриотку и ударницу коммунистического труда. Поведение героини в этой ситуации трудно признать адекватным: в ответ на утверждение Тони, что в Америке «демократия... и так не пьют», Марина разразилась явно аффективным монологом: «Ну и пошел в пизду со своей демократией! – выкрикнула Марина ему в лицо. – Мудило американское! Вы кроме железяк своих ебаных да кока-колы ни хуя не знаете, а туда же – лезут нас учить! <...> Демократия! Да вы, бля, хуже дикарей, у вас, кто такой Толстой, никто не знает! <...> Говно ты, говно ебаное!» [5, с. 550].

Завершив свой «патриотический» монолог, героиня с силой бьет Тони по лицу. Очевидно, что эта агрессивная акция символизирует разрыв с миром западных либерально-демократических ценностей, к которому диссидентствующая Марина ранее всецело принадлежала.

Третьим фигурантом в ряду избитых Мариной в этот день оказывается андеграундный рок-певец по прозвищу Говно. В этом случае резкость перемены Маринино настроения (от любовной доброжелательности до ненависти), как и в ситуации с Сашей, мотивирована соприкосновением с духовно-мистическим дискурсом. Поначалу Говно нравится героине: «Марина слушала этого угловатого парня как замороженная, не в силах оторваться от этих худых бледных рук, размалеванного лица, блестящих брюк. Он пел так просто и безыскусно, не заботясь ни о чем, не думая, не обращая ни на кого внимания» [5, с. 561]. Марина сама целует певца

и явно выражает готовность к дальнейшему сближению с ним.

Однако внезапно Марина берет с полки и открывает книгу Д. Андреева «Роза мира». Подчеркивается, что гностическое учение о Небесной России и о грядущем всемирном богочеловечестве ей хорошо знакомо: в восемнадцатилетнем возрасте героиня была горячей поклонницей «Аги-йоги, Сведенборга, Шамбалы, града Китежа, ушедшего под воду, Звета-Свентаны, Яросвета и Небесной России... [5, с. 563]. «Пурпурные лепестки Розы Мира» [1, с. 563] мгновенно преобразуют Марину, она испытывает приступ отворачивания к рок-певцу, охваченному животной похотью, и бьет его «с такой силой, что он упал на ступени, а звук оплеухи долго стоял в просторном подъезде» [5, с. 654].

Три насильственные акции, направленные против персонажей, которые подчеркнуты представительствуют прежнюю греховную, лесбийско-диссидентскую жизнь Марины, вне всякого сомнения, носят (как и в случае с вышеупомянутым профессором с говорящей фамилией Воскресенский из «Тополиного пуха») ритуально-очистительный характер, как бы подготавливая мистическое «воскресение» героини.

Вышеупомянутые акции, несмотря на все различия и модификации, обнаруживают общую природу, связанную с преодолением «человеческой» формы – как в духовно-нравственном, так и в сугубо физиологическом смысле. Бросается в глаза особая роль, которую играют в большинстве интересующих нас эпизодов специфические субстанции, символизирующие у Сорокина низменность телесной стороны человеческого существования – экскременты, гной (с ними нередко связаны и черви) и рвотные массы. Кстати, приступы рвоты следует признать одним из основных атрибутов рассматриваемого инвариантного действия – по-видимому, тошнота персонажей нередко выполняет в сорокинском дискурсе очистительную функцию, знаменуя собой выход за рамки человеческой природы.

Несколько иначе обстоит дело в романе «Роман». И здесь, как в «Тридцатой любви

Марины», мы без особого труда обнаруживаем совершаемые Романом три ритуальные акции, которые подготавливают его финальный выход за пределы человеческой формы: убийство волка в лесу, игра с отчимом невесты в гусарскую рулетку (герой, по его собственным словам, «обыграл смерть» [5, с. 181]), спасение из огня иконы Божьей Матери. Однако эти акты самопожертвования лишены даже намека на грубые проявления телесности, на обычные для такого рода ситуаций в сорокинских произведениях конвульсии плоти.

Наоборот, герой демонстрирует все большее превосходство духа над плотью, совершая поступки, которые даже его главный оппонент, убежденный «жизнененавистник» Клюгин, вынужден признать подвигами. На волка Роман бросился потому, что не в силах был спокойно наблюдать процесс пожирания хищником-убийцей лосенка посреди леса, который поразил идеально настроенного героя гармоническим совершенством: «Во всей этой сцене кровавого пиршества среди белоствольного, залитого солнцем леса было что-то омерзительно-непристойное. Эти утробные всхлипы, этот хруст молодых костей, эти бессильно отброшенные копыта и, наконец, эта серая голова-бульжник с глазами убийцы заставили Романа содрогнуться от ненависти. <...> – Я убил тебя... – хрипло прошептал Роман, – Я убил тебя, убийца...» [5, с. 149–150]. Впоследствии герой объясняет (судя по всему, совершенно искренне), что действовал спонтанно, под влиянием «автономной морали».

В сцене игры в гусарскую рулетку, прижимая дуло пистолета к виску и нажимая курок, герой находится во власти любовного просветления: «Образ любимой живо встал в воображении... Роман всем своим существом понял, что ничто и никто не в силах помешать ему любить эту чудесную девушку...» [2, с. 181–182].

Во время пожара герой чудесным образом спасается из огня, возможно, благодаря вмешательству высших сил: «Жар, навалившийся на него сзади, прижал к иконе, и глаза Владычицы-Троеручицы глянули ему в глаза.

– Спаси меня! – прошептал Роман, не видя ничего, кроме спасительных черных

глаз и доверяясь им, как ребенок, всей душой. – Спаси меня!

Жар давил и жег сзади, Роман чувствовал, что горит и теряет сознание, но вдруг заметил движение одной из трех рук Богородицы: узкая рука качнулась вправо и в этом знаке было спасение.

Роман схватил икону и, закрыв ею лицо, двинулся вправо, сквозь полыхающий ад. <...> Роман очнулся лежащим на траве под сенью ракит, сквозь серебристую листву которых проглядывало голубое небо» [5, с. 186].

Так, от эпизода к эпизоду, Роман становится все более возвышенной и одухотворенной личностью, приобретая к моменту финальной метаморфозы облик идеально-совершенного героя.

Описание множества ярко выраженных ритуалов мы обнаруживаем и в книге «Пир», где собраны рассказы, объединенные темой насыщения человеческой плоти. Так, например, ритуальный характер носит приготовление заживо в печи и торжественное поедание девушки Насти Саблиной в день ее шестнадцатилетия ближайшими родственниками и их друзьями («Настя»). Выясняется, что в странном фиктивном мире, который предстает перед нами в этом произведении, родители систематически зажаривают и съедают дочерей по достижении ими шестнадцати лет. Важнейшей частью каннибалического ритуала является акция, связанная с вбиванием восемью участниками в пол золотых гвоздей на местах, специально маркированных специальными метками. О начале акции возвещает звон некоего цилиндрического прибора, стоящего на камине, после чего от легкого застольного веселья не остается и следа: гвозди забиваются с торжественной серьезностью, медленно. На нескольких страницах текста Сорокин поместил буквальное графическое изображение забитых в соответствии с метками гвоздей.

После завершения акции отец съеденной девушки Саблин подходит к камину и снимает с вышеупомянутого цилиндрического прибора медный корпус, обнажая комбинацию из различных скрепленных между собой линз. Далее он поворачивает рычаг настрой-

ки, «и линзы двинулись, нацелились на метки». Смысл этого коллективного действия раскрывается в финале рассказа: оказывается, оптические приборы, направленные на выбитые золотые гвозди, проецируют световые потоки, в результате чего в воздухе возникает изображение лица Насти: «и через секунду ее улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями».

В большинстве других произведений из сборника «Пир» также фигурируют всякого рода загадочные ритуалы, связанные прежде всего с насыщением плоти. Ритуальные эпизоды, обнаруживая более или менее отдаленную связь с творческой практикой московского концептуализма, в то же время носят эзотерический характер.

В этой связи обратимся вновь к проблеме слома повествования у Сорокина. Надо сказать, что трансформация персонажей, которая происходит в момент слома или сразу же после него, производит впечатление сугубо игровой и условной, абсолютно не соответствующей какой бы то ни было логике, однако при внимательном чтении зачастую обнаруживается, что это далеко не так.

Например, произошедшее в финале романа «Роман» превращение Романа и Татьяны из идиллической влюбленной пары в хладнокровных убийц большинству интерпретаторов показалось заведомым абсурдом. Между тем эта чудовищная метаморфоза, как ни странно, во многом отвечает логике развития реалистического сюжета. К моменту венчания Роман поднимается на неслыханную духовно-нравственную высоту. Герой последовательно совершил целый ряд подвигов (от уничтожения волка до спасения из огня иконы), продемонстрировав не только бесстрашие, но и презрение к смерти.

Роман испытывает блаженство ничем не замутненной гармонии с окружающим миром: не только Татьяна безраздельно принадлежит ему («Живу тобой», – раз за разом повторяет девушка, восторженно глядя на жениха [5, с. 281]), но герой заслужил любовь буквально всех без исключения окружающих людей – от родственников и соседей-дворян до последнего крестьянина. Если рассматри-

вать эпизод свадьбы в системе координат реалистического «толстовско-тургеневского» романа, то придется признать: Роман, равнодушный к деньгам и карьере, а к искусству относящийся скорее как к хобби, абсолютно счастлив, достиг идеального состояния полной реализации всех мечтаний. Во имя чего же ему жить дальше?

Невозможно даже представить себе какую бы то ни было достойную цель, к которой могла бы устремиться эта личность после свадьбы. Вести монотонное и скучное существование с любимой женщиной, радуясь семейному счастью? Но подобная перспектива, столь прекрасная для скромного человека, подобного пушкинскому Евгению из «Медного всадника» («И станем жить, и так до гроба / Рука с рукой дойдем мы оба, / И внуки нас похоронят...»), вряд ли способна увлечь Романа, который ранее, размышляя о подлинных и мнимых ценностях человеческой жизни, отказался считать любовью долгие супружеские отношения: «Но может, тогда это уже не любовь вовсе, а привычка, или привязанность, что-то наподобие близости родственников? Зачем же называть это любовью? Как глупо читать в романах: “Они любили друг друга все эти сорок лет”. Как это пошло...» [5, с. 67]. Впрочем, как выясняется, в вопросе о любви Татьяна солидарна с суженым, она решительно отвергает традиционный путь верной супруги и добродетельной матери, объявляя: «...я смогу любить только безумно, только всем сердцем...» [5, с. 287].

В этой ситуации рождение и воспитание детей также не может восприниматься Романом и Татьяной как достойная цель. Во время свадьбы героиня сообщает суженому: «Знаешь... ты не сердись только, ради Бога. Я сейчас поняла, что не смогу любить нашего ребенка так же сильно, как тебя...» [5, с. 261]. Как ни странно, это признание Татьяны в какой-то мере корреспондирует с эпатажным тостом «жизнененавистника» Ключина, который, обращаясь к новобрачным, призывает их не производить на свет детей: «С моей точки зрения деторождение – самое безнравственное, что есть на свете. <...> По-

верьте, для вашего счастья довольно вас самих. А ребенок – это ложная попытка материализации любви, ее извращение» [5, с. 229].

Процесс духовного взлета Романа оказывается чрезвычайно интенсивным, ускоренным, в результате же герой не только перерастает любые нормы и рамки, связанные с материально-телесной стороной человеческого существования, но достигает уже почти сверхъестественного совершенства. Точнее говоря, ему покорились все вершины, которые в рамках романного жанра могли быть в принципе достигнуты положительным персонажем.

Таким образом, именно объективная логика развития событий в какой-то мере подводит героя к мысли о необходимости «воскресения», т. е. решительного выхода за пределы земного бытия. И, конечно же, далеко не случайным оказывается то постоянно подчеркиваемое обстоятельство, что свадьба празднуется в ночь с субботы на воскресенье:

*У нас нынче – суббота!*

*Ну, а завтра – воскресенье!*

*Эх! Барыня ты моя, сударыня ты моя!*

*Эх! Эх-да! Воскресенье!* [5, с. 278]

Вообще же, может показаться, что финальная кровавая акция, осуществленная Романом, свидетельствует о его переходе на позицию «жизнененавистника» Ключина, который заявлял, что Танатос, воля к смерти, является важнейшим, хотя и не осознаваемым, регулятором человеческого поведения. Именно Ключин подарил Роману и Татьяне топор, послуживший орудием убийства. Однако анализ финальной части произведения свидетельствует, что отнюдь не ключинская идеология вдохновила Романа на кровавую оргию. Не случайно непосредственно перед началом бойни, уже держа в руках топор, герой заявляет, что любит Ключина, но специально подчеркивает при этом, что взгляды мрачного доктора ему глубоко чужды: «Понимаешь, я... очень люблю Ключина. Это удивительно честный человек. Он честен перед самим собой и перед всеми. Мы все время спорим с ним, потому что его взгляды мне совершенно чужды» [5, с. 288].

Суть принципиального расхождения взглядов глубоко верующего Романа даже в момент, когда он взялся за топор, с позицией Ключина раскрывается в книге с исчерпывающей ясностью. Уже в эпизоде первой встречи двух героев подчеркивается, что убежденный материалист Ключин решительно отвергает всякую метафизику и потусторонность. На вопрос Романа: «И вы полагаете, что мир, человек – это результат слепой игры слепых сил?» – крутояровский эскулап отвечает:

«– Да мне наплевать откуда мир взялся – демиург ли создал, или матушка-природа. Я вообще старался никогда не думать на тему происхождения. Это все равно что пытаться представить бесконечность. Мы, голубчик, живем в реальном мире. Вот изба, вот стол, вот рюмка. Вот, наконец, наши руки, глаза, мозги, лимфа. В качестве объекта нашим чувствам дан только этот мир и никакой другой. <...>

– Каждый человек верит. А помимо физического мира, нам еще дано чувство трансцендентного, которое есть в каждом человеке и с которым тоже приходится считаться.

– Трансцендентное? Спросите об этом Парамошу Дуролома или мою кухарку Нюрку. У первого трансцендентное – водка, у второй – чулок с деньгами» [2, с. 83].

В этом же диалоге Ключин с присущей ему определенностью расставляет все точки над «i» также в вопросе о Боге и о смерти:

«– Андрей Викторович, вы в Бога не верите?»

– Не верю.

– И в Христа не верите?

Ключин усмехнулся, стряхивая пепел на пол:

– Не верю.

– И в то, что смерти нет, не верите?

Ключин поморщился, отчего его лицо приняло плаксивое выражение:

– Голубчик вы мой, да я и живу-то, может быть, спокойно только потому, что верю в настоящую смерть. Что рано или поздно все это, – он мотнул головой в сторону, – упадет и исчезнет навеки.

– Вы так не любите мир?

– Люблю, не люблю... причем тут это?

Просто он мне подноготно известен так, что успел надоест. А смерть – это *tabula rasa*. Это покой и отсутствие всяких миров. И мое отсутствие. Вы надеетесь на воскресение из мертвых, а я – на смерть» [5, с. 83].

В том-то и дело: если для фельдшера Клюгина, убежденного материалиста и атеиста, смерть есть конец, абсолютная деструкция человеческой личности, то для глубоко верующего в Бога Романа она является именно «воскресением», т. е. переходом из земного существования в высшую трансцендентную сферу. Финальная кровавая акция в известной мере оказывается коллективным воскресением. Любопытно, что Клюгин, который так последовательно позиционировал себя в качестве ненавистника земного бытия и апологета смерти, в момент, когда на него обрушивается топор, демонстрирует отнюдь не тягу к Танатосу, а гипертрофированную волю к жизни. Никто из огромного множества людей не оказал Роману такого яростного сопротивления, никто не боролся за жизнь так отчаянно, как «жизнелюбивый» Клюгин.

Аналогичным образом объективной логикой личностной эволюции Марины Алексеевой в известной мере обусловлена и эпатажно-игровая метаморфоза в финале «Тридцатой любви Марины». Подвергая, в полном соответствии с творческой стратегией концептуализма, иронической инверсии традиционную схему воспитательного реалистического (как и наследующего его психологическому соцреалистического) романа, в соответствии с которой заблудший персонаж должен был непременно осознать собственную порочность и встать на путь морального выздоровления, Сорокин в то же время, вплоть до пресловутого «слома», удерживает повествование в рамках действия психологических мотивировок. Вектор духовно-нравственного развития Марины приводит ее к разочарованию в прежних ценностях (в особенности же отвратительной ей представляется теперь лесбийская любовь) и кумирах, она чувствует себя в безнадежном тупике. Выходом из тяжелейшего внутреннего кризиса и становится «воскресение».

Можно уверенно констатировать, что идея преодоления материально-телесного начала является стержнем сорокинского творчества, своего рода невротическим инвариантом художественного мира писателя. Именно к ней Сорокин возвращается с маниакальной навязчивостью, ею структурированы почти все его романы, имеющие четкую сюжетно-событийную основу – «Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Сердца четырех», «Голубое сало» и «Лед». Герои «Романа» и «Сердец четырех», истребив множество окружающих, включая и самых близких людей, затем совершают суицид – но не как жест отчаяния, а как продуманное действие магического характера, ведущее к вожделенной сакральной цели. При этом в обоих случаях, в ходе зловещих и загадочных ритуалов, человеческая плоть буквально крошится на мелкие части ручным способом или с помощью специальных механизмов. В «Голубом сале» Сталин, достигнув пределов земного могущества, уничтожает себя и весь мир инъекцией магического сверхвещества. В «Тридцатой любви Марины» изображено сознательное самоуничтожение, хотя здесь героиня не совершает суицид в буквальном, физическом смысле. Марина устремлена к Небесной России, о которой читала в «Розе мира» Даниила Андреева и о которой твердит ей в символическом сневидении разгневанный кумир Солженицын. Однако вместо духовно-мистического преобразования в финале романа происходит утрата героиней индивидуальности и пола, превращение в «товарища Алексееву», добровольное радостно-экстатическое растворение в коллективной стихии. Процесс фактического отказа от жизни трактуется как «воскресение». Идея пробуждения-воскресения от псевдожизни через преодоление телесности предельно эксплицирована в романе «Лед».

Во всех названных случаях процесс уничтожения индивида принимает форму его буквального поглощения некоей сверхтелесной безличной стихией («Тридцатая любовь Марины», «Голубое сало», «Лед»), либо же нашинкованная плоть героя, смешиваясь с фрагментами других человеческих существ, образует как бы подобие коллективного тела



(«Роман», «Сердца четырех»). Этот мотив восходит к ранней «Очереди», где очередь, конгломерат индивидов, начинает вести себя как единый сверхорганизм.

Интересно, что и в романе «Лед» поначалу все происходящее вполне укладывается в рамки знакомой по предшествующим сорокинским текстам парадигмы: ритуальные акции загадочных «блондинов», которые похищают различных людей и разбивают им грудные клетки ледяными молотами, требуя «говорить сердцем», кажутся не менее абсурдными и иррациональными, чем поведение персонажей «Геологов», «Заседания завкома» или «Сердце четырех». Однако затем эти действия обнаруживают высокий смысл, связанный с попыткой «духовных» индивидов, детей Света, освободиться из темницы мира и навсегда разрушить ее. Если изъять из текста романа «Лед» объяснения, касающиеся программных установок «людей-лучей» (прежде всего откровения Храм), то повествование будет мало чем отличаться от «Сердце четырех». И наоборот: довольно легко представить себе соответствующие «высокие» мотивировки акций, совершаемых персонажами этого произведения – равно как и других, скажем, романа «Роман».

Есть все основания для того, чтобы уверенно утверждать: проблема преодоления человеческой природы является главной для писателя Владимира Сорокина. Размышления, и вполне серьезные, на эту тему обнаруживаются без особого труда в большинстве его художественных текстов. И соответствующие комментарии, содержащиеся в многочисленных сорокинских интервью, не похожи на хитроумный концептуалистский эпатаж. Так, например, в диалоге с И. Смирновым Сорокин высказывает ряд любопытных суждений по поводу интересующей нас проблематики: «...У человечества, у человеческой культуры наблюдается некая усталость восприятия, усталость человека от самого себя. В принципе это совпадает с идеологическим крахом антропоморфизма; слоган “человек более не есть мера всех вещей” становится актуальным. Это следствие и движения зеленых, и опытов в области генетики, а также некоторой пробуксовки культуры. <...> Идеологически человечество го-

тово выйти за рамки человеческого; “человеческое, слишком человеческое” надоело человеку. <...> Другое дело, получится ли это преодоление человеческой природы, о котором сейчас говорят на каждом углу? Не будет ли это новой утопией? <...> Попытка преодоления человеческой природы тянется еще с Руссо и через Ницше проникает в наш век. Наверное, XX в. был веком первого подхода к воплощению этих идей, но быстро выяснилось, что коллективистский подход не породил нового человека. Попытка навалиться на человеческую природу всем миром не удалась, потому что человеческая природа сильнее коллектива, о нее разбились все тоталитарные системы, и человек, хоть и достаточно изуродованный, остался по-прежнему *homo sapiens*. Наверное, сейчас будет другой подход. Например, генная инженерия – одна из отмычек к исследованию человеческой природы. Мне кажется, очень перспективно и заманчиво слияние генной инженерии и мультимедиальных и наркотических миров. Наверное, в этом направлении и будет двигаться человечество. <...> Я думаю, что человек будет стремиться к симбиозу с другим, с нечеловеческим. Идеологически мы к этому готовы» [3, с. 110–112]. Аналогичным образом и по поводу последних своих произведений, посвященных людям-лучам, Сорокин высказывается следующим недвусмысленным образом: «И “Лед”, и “Путь Бро”, и завершающий третий роман “23 000”, над которым я сейчас работаю, во все не поле для “вычурной и манерной игры”, затеянной автором для насмешки над читателем, а попытка потолковать о *homo sapiens*, о тотальной разобщенности людей, о Бытии и Времени, о мучительно-утопическом счастье» [3, с. 134–135].

Но, разумеется, перед нами творчество постмодерниста-концептуалиста – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Все ранее сформулированные утверждения, касающиеся эзотерического, мистического аспекта сорокинских творчество, необходимо сопроводить понятными оговорками, ибо всякое постмодерное *pro* всегда нейтрализуется соответствующим *contra* – и сорокинский дискурс вовсе не исключение.

## ФИЛОЛОГИЯ

---

Соответственно мистический «романтизм» Сорокина весьма специфичен. Мотив преодоления «человеческого, слишком человеческого» предстает в его художественном мире всецело амбивалентным: это одновременно и эзотерический полет к божественным вершинам, и всецело деструктивный путь в никуда. Насколько силен порыв за горизонты земного бытия, настолько же очевидна бесперспективность и бессмысленность любых попыток такого рода преодоления человеческой природы. Все оборачивается либо деградацией и кровавым месивом,

либо тоталитарным суррогатом истинного приобщения к «Небесной России», либо, как в «Голубом сале», переходом, в рамках дурной бесконечности, от одной фазы абсурдного существования к другой.

Сорокинский дискурс являет собой апологию духовно-мистического преображения человека и одновременно его развенчание. Соответственно и загадочные ритуальные действия, которыми в произведениях Сорокина зачастую маркирован «слом» повествования, носят одновременно и эзотерический, и игровой, пародийно-иронический характер.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов: эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1996. 624 с.
2. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. 288 с.
3. *Смирнов И.* Свидетельства и догадки. СПб., 1999. 128 с.
4. *Соколов Б.* Моя книга о Владимире Сорокине. М., 2005. 224 с.
5. *Сорокин В.* Собр. соч.: в 2 т. М., 1998. Т. 1. 753 с.

### REFERENCES

1. *Yerofeyev V.* V labirinte proklyatykh voprosov: esse. M.: Soyuz fotokhudozhnikov Rossii, 1996. 624 s.
2. *Kuritsyn V.* Russkiy literaturny postmodernizm. M.: OGI, 2001. 288 s.
3. *Smirnov I.* Svidetel'stva i dogadki. SPb., 1999. 128 s.
4. *Sokolov B.* Moya kniga o Vladimire Sorokine. M., 2005. 224 s.
5. *Sorokin V.* Sobr. soch.: v 2 t. M., 1998. T. 1. 753 s.